

CINEMA E SENSAZIONE

a cura di
Paolo Bertetto

 **MIMESIS**

INDICE

INTRODUZIONE <i>Paolo Bertetto</i>	7
CINEMA E SENSAZIONE. LE MACCHINE SINESTETICHE <i>Paolo Bertetto</i>	11
«UN'ARTE DI APPARIZIONE» <i>Jacques Aumont</i>	47
L'IMMAGINE PRIMA DELLA COSCIENZA. CINEMA E SENSAZIONE NELLA RIFLESSIONE SCIENTIFICA DEL PRIMO NOVECENTO <i>Silvio Alovizio</i>	67
CINEMA, SOGGETTO, CERVELLO: DELEUZE E L'ESTETICA DELLA SENSAZIONE <i>Enrico Carocci</i>	95
ANGOSCIA E VIOLAZIONE DEL CORPO. LE MACCHINE SINESTETICHE IN <i>EASTERN PROMISES</i> , <i>LA PIEL QUE HABITO</i> E <i>THE WRESTLER</i> <i>Valerio Coladonato</i>	117



SILVIO ALOVISIO

L'IMMAGINE PRIMA DELLA COSCIENZA Cinema e sensazione nella riflessione scientifica del primo Novecento

Non le cose (i corpi), ma i colori, i suoni, le pressioni, gli spazi, i tempi (ciò che noi ordinariamente chiamiamo sensazioni), sono i veri *elementi* dell'universo.

Ernst Mach¹

Ne è passato del tempo da quando la sensazione è stata relegata in secondo ordine; è un sogno della psicologia; non è che una parola.

Jean-Paul Sartre²

Esistono le *cose* o esiste solo l'agire delle *sensazioni*? Sia pure rispondendo a questo interrogativo in modo diverso, Mach e Sartre sono uniti nel criticare l'ipotesi di una distinzione teorica e semplicemente nominale tra la realtà e l'Io. Entrambi contestano l'arretratezza di uno «psicologismo» ottocentesco che vedeva nella sensazione l'avvio della conoscenza sensibile da parte di un soggetto. Mach, in particolare, nega una delle principali certezze della vecchia psicofisica, ovvero che la sensazione sia una reazione del *soggetto* allo stimolo di una fonte *esistente* nel mondo materiale. Secondo Mach, al contrario, il recettore e la fonte dello stimolo non pre-esistono alla sensazione ma si costituiscono *in essa*. Il suo radicale empirismo, tuttavia, non riesce a rimuovere dal dizionario della ricerca scientifica del primo Novecento il lessico di quella psicofisiologia tradizionale tanto sgradita anche a Sartre: anco-

1 E. Mach, *Die Mechanik in Ihrer Entwicklung, historisch-enkritisch dargestellt*, Borckahaus, Leipzig 1901⁴ tr. it. *La meccanica nel suo sviluppo storico-critico*, Boringhieri, Torino 1977, p. 471.

2 J.-P. Sartre, *Aller et retour*, in Id., *Situations*, Gallimard, Paris 1947, tr. it. *Andata e ritorno*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 317.



ra nel 1930, per esempio, in uno studio sui rapporti tra malattie nervose e cinema su cui torneremo, lo psichiatra Fabio Pennacchi descrive l'agire della sensazione visiva con il tradizionale schema dell'arco riflesso:

Sotto forma d'impulso nervoso la sensazione visiva va dagli strati della retina ai centri ottici primari attraverso il nervo ottico, poi raggiunge il lobo occipitale della corteccia [...]; arrivata ai centri superiori s'evolve e si cambia nell'atto cosciente della percezione. E ridiscende, s'allontana per le vie centrifughe e va a provocare quei particolari stati emotivi che, riflessi come gli altri, rispondono alle impressioni provate.³

Le parole di Pennacchi confermano come la fortuna ottocentesca del proteiforme concetto di *sensazione* parta dalla distinzione tra *sensazione*, *percezione* ed *esperienza* (da intendersi, quest'ultima, come elaborazione del significato delle percezioni in funzione della conoscenza oggettiva): la *sensazione*, come afferma Roberto Ardigò⁴, e come ribadirà poi, in tutt'altro contesto, Gilles Deleuze, genera una «unità tra senziente e sentito»⁵, mentre la *percezione* implica una netta distinzione tra soggetto e oggetto *mediata* dalle rappresentazioni della coscienza.

Nel corso del diciannovesimo secolo, buona parte delle riflessioni percettologiche, partendo da queste distinzioni, pongono l'accento sulla *relatività* e la *corporeità* della percezione. Da un lato si asserisce che una sensazione non dimostra l'esistenza di un oggetto, dall'altro si ribadisce che la sensazione, per riprendere una dichiarazione di Deleuze che sarebbe piaciuta ai fisiologi dell'Ot-

3 F. Pennacchi, *Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», a. II, n. 9, settembre 1930, pp. 1093, ora in S. Alovio (a cura di), *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan 2013, p. 248.

4 Sulla teoria ardigioiana della percezione e sul suo concetto di sensazione come stadio di indistinzione tra il Me e il Non Me cfr. W. Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 46-54.

5 G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1981, tr. it. *Logica della sensazione* Quodlibet, Macerata 1995, p. 40.

to cento, «è nel corpo, non nell'aria».⁶ Sentire, percepire e comprendere, quindi, sono funzioni psichiche che si sviluppano non in virtù di una *res cogitans* superiore ma a partire da un «incontro vitale del mio corpo con il mondo».⁷

Queste trasformazioni coinvolgono in primo luogo la percezione visiva, come messo bene in evidenza da Jonathan Crary⁸. Per l'ottica fisiologica ottocentesca, il corpo non è più un elemento neutro ma una materia sensibile, un complesso di forze e di energie. Gli studi sull'occhio sviluppano una nuova idea di visione, soggettiva ed energetica, in cui le condizioni dell'osservatore variano con quelle dell'ambiente: si tratta di una concezione molto distante, quindi, dalla visione implicata dalla metafora lockiana della *camera obscura*, contraddistinta invece da una stabile relazione geometrica tra un soggetto disincarnato e la realtà esterna.

La «compromissione» corporea con le energie del sensibile, la crisi della *ratio* e l'apertura di credito all'orizzonte dell'immediatezza e dell'inconsapevolezza prospettano nuove possibilità di conoscenza ma implicano anche il rischio di una drammatizzazione del corpo, vittima potenziale dei pericoli della suggestione, dell'eccitazione sregolata, della stanchezza e dell'errore. Il corpo si offre a un mondo sempre più instabile come una sorta di «teatro dei nervi»⁹ esposto alle correnti, spesso ingovernabili, degli stimoli sensoriali.

Il cinema, inteso come apparato tecnologico e come dispositivo di relazione, si colloca quindi dentro un quadro epistemologico segnato a un tempo da euforia e paure, diventando quasi subito materia di sperimentazione e riflessione.

I contributi offerti dalla comunità scientifica italiana allo sviluppo internazionale di queste riflessioni sul rapporto tra cinema e sensazione, anche se intermittenti e decentrati, sono tutt'altro che irrilevanti: questo intervento, ulteriore estensione di un più ampio progetto di ricerca dedicato alla riflessione psicologica e neuropsichiatrica

6 *Ivi*, p. 86

7 P. Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 51.

8 Cfr. J. Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, MA 1990, tr. it. *Le tecniche dell'osservatore*, Einaudi, Torino 2013.

9 Cfr. P. Violi, *Il teatro dei nervi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

sul cinema nell'Italia del primo Novecento¹⁰, si pone l'obiettivo specifico di approfondire e valorizzare la conoscenza di tali studi.

La sensazione in laboratorio: il movimento apparente tra realtà e illusione

Secondo Christoph Türke, le molteplici riflessioni teoriche sulla sensazione tendono, dalla fine del Settecento, a distinguersi in due ordini di discorso:

quello filosofico che tenta di fondare gnoseologicamente la dinamica della percezione e, dopo Berkeley, attraverso Kant, Hume e i loro eredi sensisti e razionalisti, prosegue fino alla moderna fenomenologia, alla teoria della Gestalt e alla neurofisiologia, e quello volgare che ha gradualmente ridotto la 'sensazione' a quegli eventi spettacolari che agiscono a livello di massa, che i filosofi normalmente considerano al di sotto della dignità della loro riflessione¹¹.

Il «cinematografo», come si vedrà in dettaglio nei prossimi paragrafi, alimenta entrambe le tendenze, concorrendo a rendere sempre più ambigua e stringente la dialettica tra *sensazione* e *sensazionale*¹². L'intreccio tra sensismo, neurofisiologia, estetica e pratiche spettacolari, attestato nei primi discorsi sul nuovo medium, è d'altronde già implicato dal suo «cromosoma» tecnico: come osserva nel 1899 Pasquale Rossi, tra i fondatori della psicologia collettiva italiana, il cinema si presenta infatti come una tecnolo-

10 Cfr. S. Alovisio, L. Mazzei, «Materia grigia sensibile ai segni». *L'esperienza cinematografica nella riflessione psicologica degli anni Dieci* in R. De Berti, M. Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano fra le due guerre*, ETS, Pisa 2008, pp. 179-209; Id., «Un metallo che sente e che pena». *Cinema e scienza del lavoro nell'Italia del primo Novecento*, in «Im-magine», n.s., n. 6, 2012, pp. 87-124. Id., *L'occhio sensibile*, cit..

11 C. Türke, *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*, C. H. Beck, München 2002. tr. it. *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Borin-ghieri, Torino 2012, p. 130.

12 Sulle relazioni tra psicologia della sensazione, sensazionalismo e cinema delle origini nel contesto tedesco e inglese, cfr. l'ottimo saggio di A. Ligen-sa, *Sensational and Early Cinema*, in A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, pp. 163-182.

già capace di *produrre* sensazioni (e le emozioni ad esse correlate), intensificandone le possibilità di comunicazione già sperimentate dalle arti:

Noi non avremmo mai provato il dolore di Niobe, se un poeta non l'avesse cantato e se la scrittura non ne avesse raccolto il canto, se la scultura non ce l'avesse modellato sul marmo o sul bronzo, se la pittura o la fotografia non l'avesse raccolto in milioni di esemplari e l'avesse diffuso. La scienza tenta, dunque, rendere permanenti queste esteriorizzazioni emozionali, di per sé evanescenti, e di renderle nella loro complessità. Da questo bisogno sono sorti i fonografi ed i cinematografi che tentano conservare i particolari evanescenti della figura e del suono.¹³

Lasciamo temporaneamente da parte la consapevolezza di questo intreccio tra scienza, tecnologia, spettacolo e sensazione, per concentrarci solo sul suo lato scientifico. In questa prospettiva, già la fotografia, secondo Ardigò, è un medium che, contrariamente all'opinione diffusa, offre la traccia di una sensazione visiva non propriamente isomorfa rispetto alla fonte reale che l'ha stimolata. Un ritratto fotografico, ad esempio, ancora prima di essere percepito come un complesso rappresentativo è captato come «una infinità di punti anneriti dalla luce, ciascuno dei quali non è quel ritratto».¹⁴ In altri termini, sono le sensazioni stimulate dai sali d'argento anneriti a costituire l'immagine, e non una supposta relazione ontologica tra l'immagine e la *res*.

Nella riflessione italiana, scientifica ma non solo¹⁵, di inizio Novecento, un *analogon* cinematografico di questa matrice sensoriale dell'immagine fotografica è rappresentato dalla diffusa interpretazione «fotogrammatica» **dell'impressione di movimento**. In alcuni interventi di matrice fisiologica, tale impressione di movimento è spiegata a partire da un processo puramente sensoriale: la persistenza dei fotogrammi sulla retina.¹⁶ Questa con-

¹³ P. Rossi, *Psicologia collettiva*, L. Battistelli, Milano 1900, p. 23 (ed. or. 1899).

¹⁴ R. Ardigò, *La scienza sperimentale del pensiero*, in *Opere filosofiche*, VI, Randi, Padova 1906, p. 354.

¹⁵ Cfr. L. Mazzei, *La materia di cui sono fatti i sogni. Tattilità del cinematografo e letterati italiani (1896-1913)*, in A. Autelitano, V. Innocenti, V. Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine 2005, pp. 359-366.

¹⁶ Sulla ricerca relativa alle relazioni tra il decimo di secondo e il fenomeno

vinzione, molto diffusa negli ambienti scientifici internazionali dell'epoca, spiega «il mobile attraverso l'immobile», **per riprendere** la nota critica di Bergson.¹⁷ Scrive per esempio il patologo Giovanni Boeri nel 1901:

Il cinematografo oggi così in voga è costituito appunto da una serie di fotografie prese successivamente con grande rapidità. Proiettando poi su di uno schermo con grande velocità le stesse immagini con lo stesso ordine, l'occhio assiste a delle scene animate avendo l'illusione di movimenti continui. Questi apparecchi sono tutti fondati sul fatto che l'immagine visiva di un oggetto o di un movimento dura un certo tempo, e se una seconda immagine subentra dopo un tempo non maggiore di tale durata, sembra a noi continuarsi o fondersi con la prima immagine. Insomma anche il fatto della persistenza delle eccitazioni retiniche porta ad ammettere che l'unità fisiologica del tempo è la stessa press'a poco, sia per il movimento che per la sensazione, cioè circa un decimo di secondo.¹⁸

Queste osservazioni sul movimento apparente aspirano a provare che la ricezione sensoriale dipende meno dalla natura dello stimolo esterno che dalle caratteristiche del *sensorium*. La persistenza retinica non rappresenta tuttavia l'unico tentativo di spiegare il movimento apparente: nei primi decenni del Novecento si moltiplicano gli studi interessati a dimostrare lo statuto più psichico che fisiologico della percezione cinetica. Anche in Italia, prima e dopo le osservazioni di Münsterberg sull'impressione di movimento come reazione psicologica¹⁹, si registrano interventi che vanno in questa direzione, a partire dalle osservazioni di Ardigò: secondo quest'ultimo la percezione del movimento delle immagini fisse del cinematografo è il risultato di un'attività psichico-dinamica di «inquadramento» che porta l'osservatore a immaginare e quindi a percepire la continuità tra le immagini attraverso un pro-

della persistenza retinica si rinvia a J. Canales, *A Tenth of a Second. A History*, University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 39-40.

17 Cfr. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1907, p. 296.

18 G. Boeri, *Sulla dinamica cerebrale e sul periodo refrattario dei centri nervosi*, in «La nuova rivista clinico-terapeutica», a. IV, 1901, p. 532.

19 Cfr. H. Münsterberg, *The photoplay; a psychological study*, Appleton and Co, New York 1916, tr. it. *Film*, a cura di D. Spinosa, Bulzoni, Roma 2010, pp. 79-94.

cesso rappresentativo di distinzione dell'indistinto attivato dalla coscienza sulla base di eccitazioni sensoriali sempre «vere». Ardigò chiama quindi in causa processi più articolati, «non osservabili altrove che nell'interno della coscienza»²⁰. Quest'ultima posizione è particolarmente innovativa, come ha rilevato Büttemeyer, ravvisando nel pensiero di Ardigò elementi che prefigurano la svolta gestaltista degli anni Dieci²¹: sicuramente l'intuizione ardigoiana di spiegare la percezione del movimento indirizzandosi alla mente più che all'occhio converge parzialmente con le ricerche condotte da Max Wertheimer e Adolf Korte nel 1912 e con la loro attribuzione della percezione del movimento apparente al fenomeno- ϕ .

Trent'anni dopo queste asserzioni di Ardigò, De Sanctis, senza citare le tesi gestaltiste, interpreta le sensazioni cinetiche indotte dallo scorrimento dei fotogrammi come l'esito di processi agenti anche e soprattutto a livello corticale, in grado di integrare le impressioni sensoriali con la memoria:

al cinema la visione animata non è data soltanto dalla inerzia retinica e dalle immagini postume positive e dai movimenti dello sguardo; la *connessione dei movimenti* è prodotto di fattori centrali, e cioè di rappresentazioni integrative, tratte dal magazzino dell'esperienza.²²

Dalla sensazione al sensazionale

Le osservazioni appena ricordate di Ardigò, Boeri, De Sanctis dimostrano come tra Ottocento e Novecento si rafforzi anche nella nascente psicologia scientifica italiana la certezza che le sensazioni si possano registrare e misurare tramite sperimentazioni di laboratorio. Il cinema, in questi casi, è uno strumento tra altri strumenti, e serve per indurre artificialmente sensazioni controllate, programmate nella loro intensità e nei loro effetti, indirizza-

20 R. Ardigò, *La psicologia come scienza positiva*, in Id., *Opere filosofiche*, I, Draghi, Padova 1882, pp. 172-173.

21 Cfr. W. Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, cit., pp. 52-53.

22 S. De Sanctis, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, in «Quaderni dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa», n. 17, 1930, p. XV, poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., p. 238.

te al *sensorium* di un osservatore «ordinario», privo di particolari connotazioni. Il controllo degli effetti sensoriali matura il convincimento che le sensazioni possano soggiacere a «procedure di normalizzazione, quantificazione e disciplinamento»²³.

Si tratta in realtà di una convinzione che non trova conferma nel momento in cui la sensazione prodotta dalle immagini animate esce dallo spazio controllabile del laboratorio per entrare nel complesso *setting* plurisensoriale e sociale della sala cinematografica.

Lasciamo allora, a questo punto, lo spazio dei laboratori, per ritornare invece a quella distinzione proposta da Türke che avevamo lasciato temporaneamente da parte. Già dal primo decennio del secolo, dunque, ai discorsi sulla sensazione «ordinaria» si affiancano in misura crescente discorsi che in modo esplicito o implicito radicalizzano uno slittamento semantico dalla «sensazione» al «sensazionale». **Si tratta di una progressiva «escalation» che inizia, secondo Türke²⁴, dall'umanesimo ma conosce nell'Ottocento una vertiginosa accelerazione.**

Nell'intreccio tra discorsi scientifici e giornalistici, l'espressione «sensazionale» non assume per altro un solo significato: negli studi italiani dell'epoca, come anche nella letteratura internazionale, può indicare un'intensificazione particolare e sconvolgente dell'impressione sensibile, oppure, come la «*sensation novel*» vittoriana e il «*drame à sensation*» del **Grand Guignol**, può designare la fonte spettacolare o massmediale dell'impressione. Lo scarto semantico non è da poco: nel primo caso siamo ancora dentro il perimetro di un processo fisiologico, sia pure al vertice della sua intensità, nel secondo invece ci si sposta verso l'oggetto rappresentativo della percezione. La formula del «film a sensazione» (per altro ai tempi già codificata da produttori, noleggiatori e recensori come un genere) implica il ricorso ai trucchi, mobilita le risorse narrative (per esempio gli schemi collaudati del romanzo d'appendice) ma offre allo spettatore anche gli stimoli, molto evidenti, della pura eccitazione dei sensi.

Rispetto al discorso filosofico, più astratto e quindi interessato al lato «nobile» e gnoseologico dei processi percettivi, il discorso

23 J. Crary, *Suspensions of Perception*, The MIT Press, Cambridge, MA 1999, p. 12 [traduzione mia].

24 Cfr. C. Türke, *op. cit.*, pp. 98-131.

scientifico lavora a fondo sull'accezione rappresentativa del sensoriale, e quindi sui contenuti drammatici e narrativi dei film, ma riflette anche sul lavoro specifico della sensazione. In particolare, l'insieme di queste riflessioni individua alcune condizioni che caratterizzano la base sensitiva della rappresentazione cinematografica: la dominante (ma non esclusiva) mobilitazione della vista, l'eccedente intensità e l'immediatezza e degli stimoli, i toni emotivo-pulsionali della risposta sensoriale, il riflesso imitativo.

L'egemonia della vista

Lo psicologo sperimentale Mario Ponzo è tra i primi, non solo in Italia, a verificare, nel 1911²⁵, come durante la concreta visione in sala sia impossibile osservare e misurare le sensazioni del pubblico. Per comprendere le dinamiche sensoriali attivate all'interno di una sala cinematografica, lo scienziato deve diventare spettatore e adeguarsi interamente ai dati immediati della propria coscienza: nella prospettiva associazionista di Ponzo, tipica della scuola wundtiana a cui apparteneva, solo in una fase successiva questi dati, colti in modo accidentale, potranno essere oggetto di una riflessione scientifica, per essere scomposti nei loro elementi costitutivi (le sensazioni semplici). All'interno di uno schema rigoroso che aspira alla scientificità, Ponzo comprende che le sensazioni (non solo visive) provate durante la visione cinematografica, alla base dell'impressione di realtà, sono la sintesi complessa di stimoli provenienti non solo dallo schermo ma anche dalla sala e dal vissuto dei singoli spettatori. Gli stimoli che attivano questo complesso sensoriale, tuttavia, sono ben lontani dall'essere equivalenti, perché si strutturano nel soggetto senziente tramite una gerarchia associativa che pone al suo vertice lo stimolo visivo e cinetico prodotto dalle immagini animate: tutte le sensazioni non visive (per esempio un particolare odore, una sensazione di umidità, un suono ecc.), provenienti dalla

25 Cfr. M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, in «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», vol. XLVI, disp. 15a, 1910-1911, pp. 943-950 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 149-153).

sala oppure recuperate, già sotto forma di rappresentazioni, dalla memoria della coscienza, da un lato sono subalterne alla dominante sensazione visiva, dall'altro lato integrano e completano la parzialità del visivo, concorrendo in modo decisivo a produrre una più efficace illusione di realtà.

Nel *setting* della sala, quindi, tutte le sensazioni sono orientate e attratte dall'egemonia del visivo: questa asserzione di Ponzo è in piena sintonia con gli interrogativi che dominavano il dibattito psicologico dell'epoca in merito ai collegamenti tra stimoli provenienti da fonti sensoriali differenti, allo statuto attivo o passivo della ricezione sensoriale e ai rapporti tra le dinamiche psicoperceptive della suggestione e dell'attenzione²⁶.

La predominanza «attrattiva» **del campo visivo perimetrato dallo schermo**, finemente dimostrata da Ponzo, è riconosciuta anche da altre voci, ma con argomentazioni che spesso non concordano sull'importanza da attribuire alle sensazioni concorrenti di tipo non visivo, in particolare quelle acustiche.

Ponzo è convinto, come e prima di Münsterberg, che la musica al cinema sia una presenza indispensabile: è vero che nessuno la nota, ma quando si interrompe o manca si prova una «impressione assai penosa»²⁷. Secondo lo psicologo Luigi Botti, anch'egli di formazione wunditana, la musica vivifica nel cinema le sensazioni visive²⁸. Di parere opposto sono invece altri uomini di scienza. Secondo Papini, convocato provvisoriamente nell'alveo della letteratura scientifica solo perché nel caso citato si muove da premesse vicine alla psicologia di James e al suo concetto di percezione selettiva²⁹, il cinema occupa

un solo senso, la vista, giacché alle mediocri e monotone musiche che accompagnano lo svolgersi delle pellicole, nessuno sta attento,

26 Sulle teorie dell'attenzione nella storia culturale della visione si rinvia naturalmente a J. Cray, *Suspensions of perception*, cit.

27 M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit., p. 50.

28 L. Botti, *Osservazioni sul concorso e sul rafforzamento reciproco di sensazione di campi diversi*, in «Rivista di Psicologia», a. XI, n. 2, marzo-aprile 1915, pp. 130-131.

29 Sull'influenza di James nel saggio papiniano sul cinema cfr. L. Mazzei, *Quando il cinema incontrò la filosofia. Il caso di Giovanni Papini*, in «Bianco e Nero», nn. 3-4, 2002, pp. 78-83.

– e questo unico senso viene artificialmente sottratto alle distrazioni per mezzo della wagneriana oscurità della sala, la quale impedisce quei fuorviamenti di attenzione, quei cenni e quegli sguardi che tanto frequentemente si osservano nei teatri troppo illuminati.³⁰

Il cinema, quindi, sarebbe uno spettacolo essenzialmente monosensoriale: dello stesso avviso sono sia Agostino Gemelli, secondo il quale

la oscurità, la quiete della sala favorisce l'annichilimento delle sensazioni concorrenti: i rumori della via, lo stridulo richiamo delle cornette degli auto o quelle insistenti delle campanelle dei tram si attenuano; giungono come se provenissero sempre più da lontano³¹.

sia lo psichiatra Guglielmo Mondio, quando afferma che al cinema «tutti gli altri sensi, si può dire, tacciono, per acuirne uno solo»³²: il nuovo medium, in queste osservazioni, sembrerebbe confermare concretamente quanto sostenuto dalle teorie inibitorie dell'attenzione (come la teoria motrice formulata da Théodule Ribot, dove la possibilità di esercitare un'attenzione si collega alla capacità del corpo di inibire determinati centri motori).

L'intensità

La centralità dell'eccitazione visiva negli spettacoli cinematografici, se da un lato, come teorizza Gemelli, inibisce il lavoro degli altri organi di senso, dall'altro, come osserva Mondio, intensifica la ricettività dell'occhio. Questa intensificazione può assumere una connotazione disturbante, se non addirittura patogena. Se, come si è visto, le analisi fisiologiche affermano che l'illusione cinetica

30 G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, p. 1.

31 A. Gemelli, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*, in «Vita e Pensiero», a. XII, 17, n. 4, aprile 1926, pp. 209 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., p. 215).

32 G. Mondio, *Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile*, in «Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», n. 38, 1925, p. 79 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., p. 195).

del cinema nasce dalla discontinuità ma l'occhio non se ne accorge perché vede un flusso omogeneo e continuo, nei coevi studi medici (oculistici e neurologici), si ridimensiona invece la fluidità di questa illusione, segnalando come i numerosi elementi di disomogeneità presenti nello stimolo visivo (vibrazioni, movimenti rapidi e contrastati, variazioni di luce, sfarfallii ecc.) possano arrecare danni anche seri alla salute dell'occhio e del sistema nervoso³³. Secondo il neurologo Giuseppe D'Abundo, ad esempio, il cinema è patogeno proprio a partire dal *flickering* che accompagna spesso le proiezioni: i suoi pazienti affetti da turbe nervose scatenate dalla visione in sala gli raccontano infatti che «non era il soggetto della rappresentazione, ma il rapido movimento vibratorio dell'azione cinematografica, che profondamente li disturbava»³⁴. Ancora prima di darsi a vedere come rappresentazione, dunque, il cinema aggredisce quasi tattilmente gli occhi dello spettatore con un bombardamento intensivo di stimoli luminosi sregolati e violenti, prodotti dalle immagini ma anche da ciò che sta tra di esse (il nero che divide i fotogrammi).

La sensazione prodotta dal nuovo medium è quindi descritta spesso come l'espressione di una forza iper-intensiva, una prolungata «onda nerveo-psichica» (per riprendere un'espressione usata da Pasquale Rossi nel 1899³⁵), un flusso di energia emersiva e «attentatoria», come direbbe Belloï³⁶, dotata di una consistenza che lo spettatore presupposto in questi scritti teme essere solida, quasi come il treno in arrivo a La Ciotat: non a caso psicologi e neuropsichiatri, nel descrivere gli effetti delle immagini sugli organi di senso, usano spesso il verbo «colpire», mentre il già citato Pennacchi, nel 1930, quasi parafrasando inconsapevolmente il «cinepugno» eisensteiniano, scrive che gli stimoli sensoriali del cinema «ripetutamente arrivano ai centri nervosi e li bombar-

33 Cfr. per esempio A. Angelucci, *Le malattie prodotte dai cinematografi*, in «Malpighi. Gazzetta medica di Roma», n. 9, 1906, pp. 251-252 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 137-138).

34 G. D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni nei nevrotici*, in «Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia», n. 10, ottobre 1911, p. 434 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 155).

35 P. Rossi, *Sociologia e psicologia collettiva*, C. Colombo, Roma 1904, pp. 159 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., p. 135).

36 Cfr. L. Belloï, *Le regard retourné*, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, Québec/Paris 2001.

dano [...] come i colpi dei boxeurs colpiscono i loro avversari per metterli *knock out*»³⁷.

L'immediatezza

L'aggressione alla retina da parte dell'intensa eccitazione sensoriale scatenata dalle immagini in movimento è il primo dei numerosi rischi che la letteratura psicologica e neuropsichiatrica attribuisce alla visione cinematografica. Un secondo pericolo è legato invece all'immediatezza dell'impressione visiva, quasi inevitabile, considerando che gli occhi, come osservano gli psichiatri Mario Umberto Masini e Giuseppe Vidoni sono gli «organi che ricevono più vive, più evidenti, più rapide le sensazioni»³⁸. L'immagine cinematografica, osserva nel 1922 Adelchi Baratonò (un filosofo che ha alle spalle un autorevole passato come psicologo sperimentale) «si comunica direttamente e immediatamente per la vista con la parvenza della stessa realtà»³⁹: il risultato è quell'«eccesso di presenza»⁴⁰ che Deleuze individua come il nucleo originario dell'isteria. È proprio in questa confusione tra *presenza immediata* e *rappresentazione mediata* che si può avvertire quanto sia predominante, nell'attività ricettiva di taluni spettatori, il ruolo della sensazione rispetto a quello della percezione. Se «percepire significa andare al di là delle sensazioni ed intenderle come rappresentazioni di un oggetto esterno a me»⁴¹, allora i disturbi di cui soffrono, ad esempio, i pazienti nevrotici descritti da D'Abundo derivano proprio dalla difficoltà che essi provano nel superare la presenza immediata delle sensazioni, così da comprendere lo statuto rappresentativo di ciò che essi stanno vedendo. D'Abundo osserva infatti che

37 F. Pennacchi, *Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali*, cit., p. 1095.

38 M. U. Masini, G. Vidoni *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità*, in «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», nn. 5-6, 1915, p. 618 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., p. 174).

39 A. Baratonò, *La maledizione del cinematografo*, in «Avanti!», 5-6 marzo 1922, p. 3.

40 G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp. 110-111.

41 P. Spinicci, *op. cit.*, p. 49.

per molti spettatori riesce incomprensibile il meccanismo di azione col quale si ottiene lo sviluppo di manifestazioni addirittura viventi su d'un semplice quadro di tela bianca; per cui psicologicamente l'incomprensibile risveglia tacitamente il sentimento del meraviglioso e dell'occulto⁴².

«La meraviglia», ha scritto Turke, «è già essa stessa l'inizio della ricerca di una spiegazione»⁴³: nel caso di questi pazienti, però, allo stupore iniziale segue la difficoltà di portare avanti questa ricerca, e quindi essi non riescono a trovare una spiegazione intellettuale del meraviglioso cinematografico. Questa loro particolare condizione blocca, come osserva nel 1926 Gemelli, «il meccanismo riduttore delle immagini: queste sembrano acquistare colorito e rilievo così da sembrare realtà»⁴⁴, proprio, egli aggiunge, come avviene nel sogno.

Sensazione, emozione e desiderio

Il pubblico, ahimé! non si contenta di piccole sensazioni: vuole delle emozioni, e immediate, profonde, violente⁴⁵.

Fandor

Nelle osservazioni cliniche sui pazienti affetti da disturbi indotti o rafforzati dalla visione cinematografica, compiute tra l'inizio degli anni Dieci e la fine degli anni Venti da D'Abundo, Mondio e Pennacchi, si rileva come le sensazioni fisiche stimulate dalle immagini si associno a intensi stati di stupore, curiosità, paura, desiderio, disgusto ecc... Nel suo slittamento verso il sensazionale, la sensazione tende quindi sempre di più a coincidere con ciò che Wundt aveva chiamato «affekt»⁴⁶ (l'affezione): una condizione che lo psicologo tedesco manteneva in re-

42 G. D'Abundo, *op. cit.*, p. 441.

43 C. Türke, *op. cit.*, p. 101.

44 A. Gemelli, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*, cit., p. 209.

45 Fandor, *Anime buie*, in «Il Tirso al Cinematografo», n. 30, 29 luglio 1916, cit. in V. Martinelli (a cura di), *Il cinema muto italiano. I film della Grande guerra. I*, in «Bianco e Nero», nn. 1-2 1990, p. 33.

46 Cfr. W. Wundt, *Compendio di psicologia*, Clausen, Torino 1900.

altà, nettamente distinta dalla sensazione stessa. Tra sensazione e affezione, secondo Wundt, non si può dare un nesso causale: una sensazione suggerisce un certo sentimento, ma non lo determina. La sensazione, a suo avviso, sarebbe un elemento basilare nei processi di conoscenza sensibile dei contenuti *oggettivi* dell'esperienza, mentre l'affezione sarebbe qualcosa di inerente ai contenuti *soggettivi* (il sentimento che si accompagna ad una sensazione di luce, di suono, di gusto, d'olfatto, di caldo, di freddo, di dolore; oppure i sentimenti che vanno uniti alla vista di un oggetto piacevole o spiacevole»). **La compenetrazione di sensazione e affezione**, teorizzata anche da Munsterberg⁴⁷ chiama in causa la soggettività emotiva associata alle sensazioni visive, e apre quindi il sensazionale all'orizzonte – inesplorabile nello spazio dei laboratori – della persona (in questi casi, il paziente nevrotico, quasi sempre giovane e di sesso femminile).

Come ha osservato Bertetto, «la forza della sensazione funziona più in profondità se è correlata alle dinamiche complesse del desiderio dello spettatore e alla sua scena fantasmatica»⁴⁸. Non stupisce quindi che siano proprio le affezioni erotiche ad essere ricordate con maggiore frequenza dai pazienti in osservazione. L'intensità dell'emozione pulsionale è amplificata anche dalle condizioni ambientali della visione:

la sensazione che, attraverso la vista, scrive Pennacchi, arriva ai centri nervosi, provoca delle emozioni erotiche le quali vengono esaltate dall'oscurità dell'ambiente, dalla promiscuità dei sessi, dalla musica che rende più affascinanti le scene passionali proiettate sullo schermo⁴⁹.

L'energia sessuale liberata dagli stimoli delle immagini animate sembra essere talmente esondante e profonda da investire non solo l'immaginazione ma anche il corpo dello spettatore. Le reazioni del pubblico giovanile più fragile e suggestionabile possono andare dalla masturbazione («ogni ragazzone che frequenta per poco il Cinematografo, immancabilmente diviene un masturba-

⁴⁷ Cfr. H. Münsterberg, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁸ Cfr. P. Bertetto, *Cinema e sensazione. Le macchine sinestetiche*, pubblicato in questo volume.

⁴⁹ F. Pennacchi, *op. cit.*, p. 1098.

tore», asserisce con certezza Mondio⁵⁰) al delirio erotico di matrice psicotica. È proprio quest'ultimo il disturbo di cui soffre, per esempio, una giovane paziente di Mondio che ritornata a casa dopo aver visto *Messalina* (1923) di Enrico Guazzoni, e *Merry-Go-Round* (1923) di Erich von Stroheim, si denuda, rifiutando assolutamente di «vestirsi, perché né Messalina, diceva, né le donne viennesi usano vestirsi, essendo essa, per un momento Messalina, per un altro una donna viennese»⁵¹.

Sensazione e imitazione

I casi dei giovani spettatori che si masturbano al cinema o della ragazza che si denuda dopo aver visto sullo schermo le disinibite donne viennesi di von Stroheim rappresentano i limiti estremi e patologici (almeno secondo la nosografia dell'epoca) di una più diffusa tendenza alla riflessione imitativa generata dalla potenza suggestionante e accentrante dello stimolo sensoriale intensivo. Questa propensione all'imitazione ha diversi gradi di complessità e, come si è visto, può arrivare persino alla ripetizione, in uno stato di pseudo-trance simile all'ipnosi, di specifiche azioni rappresentate nel film (scene d'amore, gesti criminosi, tentativi di suicidio ecc.), quasi come se i processi empatici di identificazione con il personaggio dovessero passare, nella fase storica della loro nascita e formazione, anche attraverso una sintomatologia quasi morbosa se non traumatica.

L'imitazione più semplice e pressoché involontaria, definita da Pasquale Rossi come «lo stadio primo, fisiologico»⁵² dei processi identificativi, è però il riflesso senso-motorio. Già da alcuni decenni, d'altronde, la psicofisica e la neurologia avevano maturato, per via sperimentale, la convinzione che a certi tipi di stimoli corrispondeva sempre un movimento muscolare e cerebrale dell'osservatore, nella logica di uno spostamento o una trasformazione dell'energia (prefigurando i risultati sperimentali conseguiti dalle recenti ricerche sui neuroni-specchio).

50 G. Mondio, *op. cit.*, p. 95.

51 *Ivi*, p. 88.

52 P. Rossi, *Sociologia e psicologia collettiva*, cit., p. 159.

Il cinema, all'interno di questi contesti teorici, appare come una straordinaria macchina dinamogena, ma gli effetti prodotti dalla sua «suggestibilità motoria»⁵³ sono valutati in termini quasi sempre negativi. De Sanctis e Pennacchi, in particolare, concordano nel ritenere che l'attenzione prestata dallo spettatore alle immagini cinematografiche, non il frutto di una scelta attiva e volitiva ma la condizione forzosamente impostagli dalla potenza dell'eccitazione sensoria, produca un affaticamento fisico e cerebrale.

A rendere ancora più preoccupante il quadro patogeno interviene anche la capacità del cinema di assorbire interamente l'attenzione dello spettatore, facendogli percepire il suo stato di indebolimento energetico solo fuori dalla sala.

Il ragazzo, immobilizzato dal fascino della visione cinematografica, trepida e risponde con tutti i suoi nervi alle tante sensazioni che arrivano al cervello. La sua attenzione, che di solito presto si stanca e cerca di trarre compenso nel moto, qui, è incatenata per delle ore dallo schermo, mentre l'affaticamento cerebrale è mascherato dall'eccitamento del piacere. Finito questo, si fanno sentire i sintomi della stanchezza, più o meno gravi secondo il temperamento e la costituzione dei giovani spettatori⁵⁴

De Sanctis, tuttavia, ritiene che il potere dinamogeno del cinema possa essere convertito da causa di fatica a fonte di energia:

se il film è ben scelto, esso è un mezzo dinamogenico di prim'ordine per fanciulli, adulti, sani e malati. La dinamogenia è data dall'intensità degli spettatori. Noi sappiamo come il piacere, che ne deriva, agevoli le funzioni vitali⁵⁵.

A sostegno di questa tesi, De Sanctis cita tra gli altri Charles Féré, il cui lavoro su sensazione e movimento era conosciuto anche da Nietzsche⁵⁶: secondo lo psichiatra francese le induzioni psico-motorie stimulate dalle sensazioni esprimevano una forza

53 S. De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, in «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», n. 3, marzo 1930, p. 253 (poi in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 225-230).

54 F. Pennacchi, *op.cit.*, p. 1091.

55 S. De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, cit., p. 253.

56 Cfr. J. Cray, *Suspensions of Perception*, cit., p. 172.

creativa e vitale, indistruttibile, capace di dare un potere energetico al senziente.

Considerazioni analoghe a quelle di De Sanctis si trovano in un intervento di Giovanni Bertinetti⁵⁷. Anche se quest'ultimo non è uno uomo di scienza ma un'eccentrica figura d'intellettuale che lavorò nel cinema anche in veste di sceneggiatore, il suo studio sul cinema come «scuola di volontà e di energie» è fitto di motivati riferimenti agli studi di psicofisica e pedagogia del suo tempo (da Angelo Mosso a Max Nordau, da Edouard Toulouse a Émile-Jacques Delcroze). Secondo l'autore, il cinema sarebbe il migliore rimedio alla «mancanza di volontà», ossia la «più grave delle malattie moderne»⁵⁸. «La sensazione cinematografica», afferma Bertinetti, «induce nell'uomo il bisogno dell'azione, ed è una ginnastica per la volontà, perché c'insegna a scegliere rapidamente l'atto da eseguire e la decisione da prendere»⁵⁹: in virtù di questa dinamica, la sensazione stimolata dalle immagini incoraggia in modo assolutamente naturale e «col minimo sforzo l'accenramento dell'attenzione»⁶⁰, induce uno stato di «leggera ipnosi (...) utilissimo per ricevere ed immagazzinare impressioni»⁶¹ ed «eccita il pensiero ad agire sul sistema muscolare»⁶²: il dinamismo aggraziato ed euritmico dei corpi e dei gesti visibili al cinema stimola infatti i giovani spettatori a «ripetere i movimenti muscolari che li hanno impressionati sullo schermo, ottenendo così rapidi effetti nel rafforzamento dei propri muscoli»⁶³.

La memoria eidetica: sensazione, allucinazione e ricordo

Negli studi psicologici e neuropsichiatrici dell'epoca, un ulteriore elemento patogeno connesso all'eccitazione «cine-sensoriale» è

57 Cfr. G. Bertinetti, *Il cinema, scuola di volontà e di energie*, in «La Vita Cinematografica», a. IX, numero speciale, dicembre 1918, pp. 145-150 (ora anche in: Alberto Farassino, Tatti Sanguineti (a cura di), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano, 1983, pp. 158-164).

58 *Ivi*, p. 145.

59 *Ivi*, p. 147.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

individuato nella persistenza dello stimolo visivo nella memoria a lungo termine. Coloro che nella comunità scientifica italiana sono interessati al cinema concordano nel constatare che le immagini cinematografiche, imprimendosi quasi come nitide fotografie⁶⁴ «nel vastissimo campo del subcosciente»⁶⁵ sono capaci di esercitare una «suggestione a distanza»⁶⁶, scatenando disturbi psicosensoriali di natura allucinatoria.

Da questo punto di vista, la riflessione sulla potenza eidetica e allucinogena del nuovo medium dialoga indirettamente sia con l'autorevole tradizione di studi ottocenteschi sulla genesi dei fenomeni allucinatori, sia – e forse soprattutto – con le ricerche sull'eidetismo, promosse in particolare da Eric Rudolf Jaensch a partire dai primi anni Venti.

Come ha rilevato Massimo Locatelli, la teoria di Jaensch attirò subito l'attenzione critica di Agostino Gemelli, e fu da lui «immediatamente messa alla prova nel Laboratorio di Psicologia della Cattolica»⁶⁷. Anche se alla fine «il modello eidetico in quanto tale non può dare soddisfazione» **a Gemelli, nel suo saggio del 1926** dedicato al cinema egli sembra recuperarne in parte l'armamentario concettuale, proponendo di interpretare la visione cinematografica a partire dalla distinzione tra *sensazione* e *immagine*:

Mentre la sensazione è risvegliata da uno stimolo che colpisce i nostri sensi, la immagine è nient'altro che la rievocazione di questo contenuto della coscienza, senza che per altro vi sia lo stimolo⁶⁸.

Dentro la memoria quasi latente del subcoscio, la sensazione – unità inscindibile tra lo stimolo esterno e la reazione organica, tra il fatto fisico e il fatto psichico – perde una delle due facce che la costituiscono (per riprendere la nota definizione deleuziana⁶⁹), e diventa puramente soggettiva. La riemersione della sensazione in

64 La metafora è esplicitamente utilizzata in G. D'Abundo, *op. cit.*

65 F. Pennacchi, *op. cit.*, p. 1097.

66 *Ibid.*

67 M. Locatelli, A. Bellavita, *Padre Agostino Gemelli*, in R. De Berti, M. Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, cit., p. 219.

68 A. Gemelli, *op. cit.*, p. 208.

69 G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 85.

forma di traccia mnestica attiva immagini capaci di cortocircuitare la mediazione e la verifica convalidante degli organi di senso.

Sottoposti alla prova dell'impatto con la corporeità sociale, con il concreto sistema nervoso degli spettatori empirici, gli errori impliciti nell'attività del senziente dunque si complicano e si «nevrotizzano». Se lo spettatore adulto e sano di cui scrive Ponzo nel 1911 compie, in sincronia rispetto alla visione in sala, un innocuo errore di localizzazione (attribuisce alla realtà immaginaria evocata dallo schermo la fonte di stimoli sensoriali che invece provengono dalla platea o dalla sua memoria associativa), lo spettatore giovane e fragile descritto da D'Abundo, Mondio, Gemelli ecc. patisce, in differita rispetto al momento della visione, le conseguenze di un errore assai più serio, attribuendo l'origine dell'immagine infrapsichica a uno stimolo reale. In altri termini, come aveva già capito Schopenhauer, il soggetto senziente interpreta la sensazione «secondo una regola che inconsapevolmente proietta all'esterno le cause delle perturbazioni sensibili»⁷⁰ della sua corporeità.

Ciò può accadere con particolare frequenza perché l'impressione sensoriale captata al cinema e poi fissata dalla mente ai limiti del conscio non presenta i tratti tipici dell'immagine mentale, che – come insegna David Hume – sono meno vividi rispetto all'immagine percepita a partire da una sensazione reale. Al contrario, come osserva Gemelli, le immagini cinematografiche, nella memoria sensoriale come nel sogno, «sembrano acquistare colorito e rilievo così da sembrare realtà; persone e oggetti si muovono sul palcoscenico della nostra coscienza come creature vive»⁷¹. Il dato è confermato anche da Masini e Vidoni, quando osservano come le allucinazioni dei loro pazienti siano «a caratteri vivaci, nette e precise»⁷².

La forza perturbante di queste incisioni mnestiche della visione cinematografica è accentuata anche dalla loro autonomia: esse non sono più incardinate nella configurazione percettiva e rappresentativa che le aveva originariamente accolte e rielaborate, si liberano dall'orizzonte organico del narrativo (le logiche del racconto cinematografico in formazione). La rapida dissoluzione mnemonica, degli intrecci dei film è sottolineata da Mario Ponzo nel 1919:

⁷⁰ P. Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*, cit., p. 45.

⁷¹ A. Gemelli, *op. cit.*, p. 209.

⁷² M. U. Masini, G. Vidoni, *op. cit.*, p. 617.

La maggioranza di noi ha ormai assistito a parecchi drammi cinematografici. Ebbene, provi il lettore a ricostruirne i singoli intrecci. Per qualcuno forse si riuscirà; per la maggior parte, no; si presenterà invece alla nostra mente a volte un caos di scene senza alcuna connessione.

La dimensione narrativa e drammaturgica (con tutti i processi di identificazione e proiezione che questa può chiamare in causa), sembra dunque giocare, secondo Ponzo, un ruolo marginale nei processi di memorizzazione, al punto da vanificare le motivazioni moralistiche e pedagogiche del lieto fine, così come la presunta efficacia dei tradizionali processi di catarsi.

Ecco allora perché tali allucinazioni non assumono quasi mai la forma di «svolgimenti rappresentativi integri»⁷³: più spesso sono singole immagini-dettaglio (Ponzo le chiama «tracce sconnesse», D'Abundo parla di «dettagli» e Baratono di «particolare vivo»). D'Abundo, per esempio, compone dai racconti dei pazienti un repertorio quasi surrealista di mani gigantesche, fiamme semoventi, forme serpentine, occhi enormi e illuminati, persino enormi trombe di grammofono.

La traccia sensoriale può addirittura, in certi casi, lacerare la trama del figurativo in cui erano integrate e aprirsi all'orizzonte della deformazione⁷⁴, alla distorsione del visibile, al superamento del mero dato rappresentativo (come le «boccacce mostruose», oppure le misteriose figure che fisserebbero un paziente schizofrenico di Pennacchi «in modo impressionante»). La **metamorfosi**, evocata da D'Annunzio come l'essenza del meraviglioso cinematografico⁷⁵, genera forme orripilanti: nei resoconti dei pazienti di D'Abundo, un cane si trasforma in serpente, un onesto padre di famiglia diventa un infanticida. Sono immagini fantasmatiche che si spingono al limite del figurale⁷⁶, e chiamano direttamente

73 M. Ponzo, *Cinematografo e delinquenza minorile*, in «Vita e Pensiero», n. 66, 20 giugno 1919; poi anche in «L'Infanzia Anormale», a. XII, n. 7, 1919, p. 91 (ora in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 184-191).

74 Sul rapporto tra deformazione e sensazione si rinvia naturalmente a G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit.

75 G. D'Annunzio, *Del cinematografo come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione* (1914), in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino 1986, pp. 115-122.

76 Sulla produttività ermeneutica del concetto di figurale nella teoria e nell'a-

in causa la sfera dei complessi edipici inconsci (il bambino di otto anni curato da D'Abundo che nel passaggio improvviso dal sogno alla veglia vede erroneamente un fucile tra le mani del padre), del desiderio sessuale (la paziente, sempre di D'Abundo che patisce allucinazioni tattili, sentendo mani che la palpano in tutto il corpo), della pulsione di morte (il giovane paziente di Pennacchi che riceve dai personaggi cinematografici «proiettati» sulla parete della sua camera l'ordine di suicidarsi).

La sensazione ben temperata: dalla psicologia all'estetica

L'eventuale, ma spesso anche effettiva, nocività fisiologica e neuropsichica del cinematografo, denunciata con preoccupazione da buona parte della letteratura scientifica italiana e internazionale dell'epoca, è il polo negativo di una potenza del nuovo medium che esprime anche aspetti positivi, secondo alcune voci persino passibili di essere impiegati in chiave educativa. L'ipotesi di un cinema pedagogico (capace di arginare, direzionare e strumentalizzare il flusso di forze ed energie liberato da questa tecnologia attrazionale di straordinaria potenza) pur sviluppata già a partire dai primi anni Dieci con grande intensità, non riesce tuttavia a imporsi come una soluzione efficace per «negoziare»⁷⁷ un equilibrio fecondo tra lo shock sensoriale e la necessità sociale di una sua regolazione controllata, o quanto meno di una sua sublimazione.

Molto più convincente e prodiga di risultati appare invece la battaglia che si sviluppa negli anni Dieci e poi, ancora di più, negli anni Venti per la legittimazione del cinema come arte⁷⁸: se riletta alla luce, parziale ma significativa, della necessità di indirizzare e canalizzare la potenza dell'eccitazione «cine-sensoriale», la storia complessa di questa battaglia rivela a ben vedere il tentativo di trasfigurare il

nalisi del film cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 182-201.

77 Sul cinema come fondamentale luogo sociale di negoziazione della modernità si rinvia naturalmente a F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

78 Cfr. A. Costa, C. Bioni, *Il cinema nell'orizzonte delle arti. Teorie del cinema ed estetica delle arti*, in P. Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. I. *Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 253-258.

fondo primigenio ed oscuro⁷⁹, ontologicamente «sensazionalista», del *sensation seeking* tipico della vita moderna in qualcosa di più sorvegliato, di più contemplativo: il sentimento estetico.

Ad animare questo tentativo intervengono discorsi critici e micro-teorici che pur esulando dall'ambito scientifico si confrontano più o meno indirettamente con alcune dialettiche che la scienza aveva avuto il merito di mettere a fuoco (il rapporto tra immagine e spettatore, tra sensazione ed emozione, tra attenzione e distrazione, tra aumento o dispersione dell'energia, tra stasi e movimento ecc.). Dal versante della ricerca scientifica, per altro, «il 'nuovo' scienziato è attratto dalla possibilità di introdursi e misurarsi in campi anche lontani dalla propria area di provenienza»⁸⁰, e l'estetica è una delle discipline filosofiche oggetto di questa attrazione. Un'indagine sugli intrecci tra la riflessione scientifica e i primi discorsi estetici sul cinema in Italia, studiati proprio attraverso il prisma del concetto – insieme fisiologico ed estetologico – di sensazione richiederebbe tempi e spazi ovviamente non congrui rispetto agli obiettivi e ai limiti di questo intervento, ma l'auspicabile avvio di una ricerca su questi temi non dovrebbe prescindere dalla considerazione di due interventi sul cinema datati 1914 e 1922, firmati rispettivamente da Mariano Luigi Patrizi (autorevole psicofisiologo allievo di Angelo Mosso, ma anche critico d'arte, uomo di lettere, estetologo) e dal già citato Adelchi Baratono, protagonista di un percorso intellettuale lungo oltre quarant'anni, mutevole ma sempre interessato a mettere in relazione psicologia, estetica e filosofia della percezione.

I due interventi, nel riflettere su come il cinema si collochi rispetto all'arte, esprimono posizioni diverse, se non addirittura opposte. Secondo Patrizi l'assenza della parola, «indispensabile alla significazione e alla comunicazione estetica»⁸¹, confina il cinema entro il pe-

79 Per un'originale interpretazione del sensazionalismo della modernità come ritorno ai fondamenti arcaici della percezione e della conoscenza cfr. C. Türke, *op. cit.*, pp. 132-189.

80 M. Petrelli, *Radiografia dell'estetista positivo*, in M. Pilo, *Estetica*, Alinea, Firenze 1998, p. 14.

81 M. L. Patrizi, *Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola*, in «La Stampa», 19 gennaio 1914, p. 3; poi in Id., *Nuovi saggi di estetica e di scienza*, Rinaldo Simboli, Recanati 1916, pp. 321-327 (ora anche in S. Alovisio, *L'occhio sensibile*, cit., pp. 164-167).

rimetro delle arti «emotive», di rango decisamente inferiore rispetto alle arti «di idee» come la letteratura e il teatro. La mutilazione dell'elemento verbale incoraggia sia nell'attore che nello spettatore una regressione psichica, un'inversione del processo evolutivo, un ritorno all'espressione «paleo-antropologica» del gesto. Al pari delle altre arti emotive, anche il cinema regge il suo funzionamento su «palpiti e scosse», ossia sugli aspetti immediatamente fisiologici della sensazione e dell'emozione grezza. Adelchi Baratono, come si è detto esprime invece un orientamento diverso⁸². Il suo intervento nasce a commento di uno dei libri più radicalmente anti-cinematografici pubblicati in quegli anni in Europa, *I pericoli sociali del cinematografo*, di Piero Pesce-Maineri⁸³. Inizialmente Baratono elogia il volume, e mostra di dividerne le ragioni. Quando però si tratta di ragionare sui possibili rimedi da opporre alla smodata eccitazione indotta dal cinema, Baratono si smarca dalle proposte meramente censorie e interdittive di Pesce-Maineri. Il problema, sostiene Baratono, non si risolve agendo repressivamente sui contenuti dell'eccitazione, perché questi traggono direttamente ispirazione dalla vita sociale, e perché l'arte parla anche «al sentimento e agli istinti»⁸⁴ (senza le gerarchie paradossalmente idealistiche proposte dall'ultrapositivista Patrizi): la vera soluzione risiede piuttosto nella messa in forma artistica di tali contenuti. La parola d'ordine proposta da Baratono è quindi «introdurre l'arte nel cinematografo. Essa, sol perché arte, non sarà più pericolosa»⁸⁵, laddove il pericolo è chiaramente indicato nella turbativa e corruttrice esaltazione del sensazionalismo. Insomma, la «creazione artistica», per Baratono, «innalza, nobilita, raffina, per estetizzarli, i contenuti della vita»⁸⁶. In queste parole è implicita, ma non troppo nascosta, l'idea di una sensazione e di un sensazionale estetizzati, temperati, rilavorati nella loro immediatezza fisiologica ed emotiva dalla mediazione dell'arte, del buon gusto, del bello: una proposta, questa, che porta la riflessione sul cinema fuori dalla psicologia della sensazione ma senza perdere di vista la primigenia forza «corporea» della sensazione stessa.

82 Cfr. A. Baratono, *La maledizione del cinematografo*, cit, p. 3.

83 Cfr. P. Pesce-Maineri, *I pericoli sociali del cinematografo*, Lattes, Torino-Genova 1922, p. 22.

84 A. Baratono, *La maledizione del cinematografo*, cit, p. 3.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

Lavorare a una proposta di estetizzazione della sensazione nella sua variante più sensazionale significa, per esempio, valorizzare e difendere l'evoluzione delle tecniche di recitazione cinematografica. Per Patrizi queste ultime si limitavano in sostanza a prescrivere poche smorfie stereotipate corrispondenti alla comunicazione di stati emotivi elementari, ma ben quindici anni prima, nel 1899 il già ricordato Pasquale Rossi riconosceva alla fotografia, al fonografo e al cinema il merito di «perfezionare [le] estrinsecazioni esteriori dell'emozione, onde destare lo stato interno sensazionale con il piacere od il dolore che lo accompagnavano»⁸⁷. Rossi pensava a un cinema del futuro, capace di andare oltre il teatro, per comunicare «un sentimento traverso il tempo e lo spazio»⁸⁸ e trasmettere al pubblico «scariche emozionali [...] simili alle naturali»⁸⁹. L'auspicio di Rossi, in definitiva, era per una recitazione capace di restituire non il sensazionalismo ma i sentimenti autentici della vita, e per questo, come scriverà Antonio Rosso a proposito di Bianca Virginia Camagni, «meno appariscente, più sobria», indirizzata a «un pubblico, più raffinato, più attento, che ricerchi sullo schermo sensazioni sottili per l'animo, anziché godimento esteriore per l'occhio»⁹⁰. È esattamente ciò che Luciani, nel 1923, attribuirà non più a un cinema dell'avvenire ma del presente, mescolando riflessioni estetiche e concetti (l'attenzione, il rapporto tra emozione e movimento del corpo) chiaramente mutuati dal retaggio culturale della psicologia sperimentale:

Sullo schermo, i sentimenti più profondi e più intensi si traducono come nella vita in movimenti quasi impercettibili, i quali sono messi in luce dal cinematografo, che isolando l'elemento visivo dalla parola, fa convergere sul volto umano tutta l'attenzione dello spettatore. Il viso dell'attore è il mezzo dell'espressione della nuova arte nella stessa misura che la voce è quello della musica.⁹¹

87 P. Rossi, *Psicologia collettiva*, cit., p. 23.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*

90 A. Rosso, *La piccola ombra*, in «Apollon», n. 5, giugno 1916, p. 11.

91 [S. A. Luciani], *Cinematografo*, «Corriere Italiano», a. II, n. 197, 1 settembre 1923, p. 3. Ringrazio Luca Mazzei, autore di un volume su Luciani di prossima pubblicazione, per avermi fornito una copia dell'articolo.

In queste parole di Luciani, come in quelle quasi coeve di Jean Epstein sul sentimento della bellezza fotogenica o di Béla Balázs sulla micro-fisiognomia e la micro-mimica, il corpo e, soprattutto, il volto sono esaltati come il luogo più complesso, intenso ed eloquente della comunicazione estetica, ma ciò può accadere – e nessuno di loro se lo dimentica – perché è proprio il corpo «nella sua natura sensibile (attraversato esso stesso dalla sensazione) che attiva la sensazione nel fruitore»⁹².

Il soggetto tra il vecchio e il nuovo

La possibile trasfigurazione del sensazionale nell'estetico, auspicata da chi lotta per la legittimazione artistica del cinema, implicherebbe un passaggio di stato nella condizione dello spettatore: da ricettore passivo, sedotto dalle impressioni forti, attraversato e a tratti sconvolto dall'immediatezza eccitante ed eccedente degli stimoli sensoriali, ridimensionato alla pura funzionalità del suo sistema nervoso, incapace di distinguere la realtà dall'illusione, il fruitore, pur costituito energeticamente dalle sensazioni, diventerebbe un soggetto unitario e cosciente, attivo protagonista di quel «godimento intellettuale» **che D'Abundo, già nel 1911, riconosceva** come una concreta possibilità del nuovo medium. Questa visione sottintende che nella sua condizione iniziale lo spettatore viva in uno stato di patimento sensoriale, continuamente esposto a shock brutali e persino patogeni. Il ruolo della letteratura scientifica sondata in questo contributo è stato ovviamente essenziale per edificare il *setting* teorico dello spettatore sofferente stordito dalle sensazioni.

Uno degli elementi costanti e dominanti (con poche eccezioni) della prima riflessione scientifica italiana sul cinema è proprio l'accentuazione dei caratteri di passività della visione cinematografica e il ridimensionamento di quei tratti di attivismo della sensazione che pure la ricerca psicofisiologica del secondo Ottocento aveva messo in evidenza, definendo la sensazione stessa come una «complessa prestazione trasformatrice»⁹³.

⁹² P. Bertetto, *Cinema e sensazione. Le macchine sinestetiche*, cit.

⁹³ C. Türke, *op. cit.*, p. 100.

Ciò che questi scritti non riescono a cogliere è invece quanto incida l'«economia libidinale» **nelle scelte degli spettatori: in altri termini**, manca una riflessione sulle motivazioni che spingono un pubblico sempre più vasto e interclassista a cercare, come denuncia il pedagogo Michele Mastropaolo «sempre sensazioni nuove e più acri»⁹⁴. Psicologi, fisiologi, neuropsichiatri, educatori non comprendono che se il pubblico va al cinema, se le famiglie operaie, come verificato da Domenico Orano nel 1908, investono negli spettacoli cinematografici una parte consistente dei loro miseri risparmi⁹⁵, ciò accade perché provare sensazioni forti risponde a un «turismo delle emozioni»⁹⁶, ed è un piacere, un inebriante «thrill», come direbbe Tom Gunning⁹⁷. Lo spettatore, acquistando il biglietto, vuole comprarsi un cospicuo capitale di eccitazioni sensoriali da consumare subito. La sensazione è ovviamente una merce della modernità, e ciò spiega il nesso tra lo sviluppo dell'economia capitalistica e il decollo internazionale dell'industria delle attrazioni spettacolari.

Di fronte all'ipertrofia psichica e sociale di questa sensazione-merce, le culture dominanti (ma anche certe culture minoritarie, come il socialismo riformista, o il modernismo cattolico) problematizzano come un rischio ciò che altre interpretazioni (a partire dalle le avanguardie storiche e da Benjamin) vedono anche come un positivo segno di crisi della cultura borghese: la possibile destabilizzazione delle gerarchie di classe, il rovesciamento del tradizionale primato della ragione sui sensi, l'attacco violento alle metafisiche e al logocentrismo, la prepotente riemersione del «fondo barbarico della nostra cultura»⁹⁸, la crisi del soggetto come sostanza unitaria, coesa e funzionale, la vanificazione dell'illusione mimetica.

94 M. Mastropaolo, *Cinematografo e scuola popolare*, Cavotta, Santa Maria Capua Vetere 1915, p. 25.

95 Cfr. D. Orano, *Come vive il popolo di Roma*, Croce, Pescara 1912, pp. 673, 675.

96 G. Bruno, *L'atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 235.

97 Cfr. T. Gunning, «Now You See It, Now You Don't»: *The Temporality of the Cinema of Attractions*, in «Velvet Light Trap», n. 32, autunno 1993, pp. 3-12.

98 T. W. Adorno, H. Eisler, *Composing for the films*, Oxford University Press, New York, 1947, tr. it. *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975, pp. 46-47.

Al di là delle loro prevedibili collocazioni ideologiche, tuttavia, i contributi qui analizzati non solo intercettano i segnali innovativi, ma anche oggettivamente drammatici, di una modifica epocale della corporeità e del *sensorium*, ma si pongono il dovere di rispondere in termini scientifici e sociali a questa destabilizzante «rivoluzione fisiologica»⁹⁹. Anche per questo motivo è utile che essi siano definitivamente recuperati, e valutati come una parte rilevante di un progetto culturale più ampio, animato da un obiettivo che si rivelerà presto irraggiungibile: difendere l'unità del soggetto compromessa nel corpo e nella coscienza dalla sconvolgente modernità novecentesca.

⁹⁹ C. Türke, *op. cit.*, p. 189.